

TADEUSZ KANTOR EN LA TRANSICIÓN CULTURAL ESPAÑOLA¹

TADEUSZ KANTOR IN THE SPANISH CULTURAL TRANSITION

Julia NAWROT
Universidad de Granada, España
jnawrot@ugr.es

Palabras clave: teatro, transición española, Tadeusz Kantor, *Wielopole*, *Wielopole*, apertura cultural

Resumen: Tadeusz Kantor, una de las figuras más importantes del teatro polaco y mundial del siglo XX, visitó España con su compañía Cricot 2 en varias ocasiones a lo largo de los años ochenta. Su primera presencia tuvo lugar en 1981, es decir, en plena transición. El estreno del espectáculo *Wielopole, Wielopole*, antes en el Centro Dramático Nacional —entonces una institución de reciente creación— y, posteriormente, en el marco del Festival Internacional de Teatro de Vitoria-Gasteiz, se inscribe en el proceso de los grandes cambios culturales que afectaron a España.

¹ Este artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación titulado “La recepción de Tadeusz Kantor en España”, financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España (ref: FPU13/01679).

Este artículo tiene como objetivo analizar el significado y la importancia de este estreno en el marco de dicho contexto sociocultural de transformación, ya que puede considerarse uno de los signos indudables de la apertura cultural y del cambio del discurso artístico de ese período histórico.

Keywords: Theatre, Spanish transition, Tadeusz Kantor, *Wielopole*, *Wielopole*, cultural openness

Abstract: Tadeusz Kantor, one of the most important figures of Polish and world theatre of the twentieth century, visited Spain with his company Cricot 2 in several occasions during the eighties. His first coming was in 1981, *i.e.* during the Spanish transition. The premiere of the show *Wielopole*, *Wielopole*, first at the National Drama Centre —then an institution of recent creation— and, later, at the International Theatre Festival of Vitoria-Gasteiz, was part of the process of the great cultural changes that affected Spain. This paper aims to analyze the meaning and significance of its premiere as part of the transformation's social and cultural context, since it can be considered one of the undoubted signs of cultural openness and change of artistic discourse of that historical period.

Mots-clés : Théâtre, transition espagnole, Tadeusz Kantor, *Wielopole*, *Wielopole*, ouverture culturelle

Résumée : Tadeusz Kantor, l'une des figures les plus importantes du théâtre polonais et mondial du XXe siècle, a visité l'Espagne avec sa compagnie Cricot 2 à plusieurs reprises au cours des années quatre-vingt. Sa première venue était en 1981, soit en transition politique. La première du spectacle *Wielopole*, *Wielopole*, d'abord au Centre Dramatique National —une institution de création récente— et, plus tard, dans le Festival International de Théâtre de Vitoria-Gasteiz, fait partie du processus des grands changements culturels ils ont affecté l'Espagne. Cet article vise à analyser le sens et la signification de cette première dans le cadre du contexte socio-culturel de la transformation et peut être considéré comme l'un des signes incontestables d'ouverture et de changement de discours artistique de cette période historique et culturel.

LA SITUACIÓN DEL TEATRO EN ESPAÑA DURANTE LA ÉPOCA DE LA TRANSICIÓN

Tras la muerte de Francisco Franco a finales de noviembre de 1975 empieza la llamada transición española, que durará hasta 1982. Pero, como es lógico, igual que los cambios políticos no son inmediatos, durante los primeros años de ese período también la cultura sigue los caminos trazados en las décadas anteriores. Durante el franquismo, el teatro, como señala María José Ragué Arias (1996), sufría una censura férrea que forzó a muchos autores al exilio. La emigración obligada causó ausencias importantes en el panorama del teatro español: dramaturgos como Max Aub, Rafael Alberti, José Martín Elizondo o Andrés Ruiz escribían y estrenaban sus obras en el extranjero. Y no todos ellos pudieron volver tras el cambio político, Max Aub, por ejemplo, murió en México, habiendo previamente renunciado a la nacionalidad española. Otra suerte tuvo en cambio Alberti, cuyas obras sí se representaron en los años cincuenta y sesenta en España, y tras su regreso, Ricard Salvat dirigió *Noche de guerra en el Museo del Prado*, estrenándola en 1976 en el Teatro María Guerrero, de Madrid.

No obstante, durante el período franquista también se escribía y se representaba teatro en España. En 1949, fecha que se considera el inicio de la tradición realista en el arte dramático español, se estrenó *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo, que era sin duda uno de los autores más reconocidos de la época, y sus obras se representaban tanto en el país como en el extranjero. Junto a él debemos recordar por lo menos a otros dos dramaturgos: Alfonso Sastre y José Martín Recuerda, que gozaron de cierto reconocimiento y pudieron ver sus obras en las tablas. En 1953, *Escuadra hacia la muerte* de Sastre inaugura el llamado realismo social y Martín Recuerda se suma a este movimiento teatral con *El teatrillo de don*

Ramón seis años más tarde (Ferrerías, 1988). Estos autores no dejaron de escribir después de 1975 y sus obras tuvieron buena acogida del público incluso después de la caída del régimen. Ahora bien, al lado del forzoso exilio físico se produjo también una especie de exilio interior, en el que se refugiaron autores como Francisco Nieva o Fernando Arrabal, entre otros, que durante mucho tiempo se vieron obligados a desarrollar su labor artística en clandestinidad, y para quienes las libertades adquiridas después de la muerte de Franco fueron una posibilidad de ver sus obras puestas en escena.

A partir de los años sesenta en el panorama cultural español comenzó a formarse una dinámica muy interesante cuando empezó a crecer el movimiento llamado el *teatro independiente*. Lo conformaban grupos constituidos principalmente por jóvenes que trabajaban al margen de la oficialidad de las instituciones, y que, en muchos casos, creaban sus espectáculos de forma colectiva: grupos en los que los papeles de director de escena, actores, técnicos, etc., se fundían e intercambiaban. Para expresar su rechazo a la situación política del momento, ponían en escena obras de autores censurados, como Federico García Lorca o Ramón del Valle-Inclán, aunque no se olvidaban de sus coetáneos como Miguel Romero Esteo o Fermín Cabal. En su labor creativa buscaban inspiración en los grandes ideólogos del teatro: Meyerhold, Brook, Artaud o Grotowski, experimentando con nuevas técnicas y modelos de hacer teatro.

A partir de la década de los setenta y sobre todo en los años ochenta, estos grupos de teatro independiente empezaron a replantear sus postulados y modos de trabajo. Cabe subrayar que, en su gran mayoría, contaban con una preparación envidiable en comparación con muchos otros creadores dramáticos españoles de la época, lo que les permitió una mayor apertura al mundo, una apertura que también adquirieron gracias a que fueran invitados a festivales internacionales (Sánchez, 2006: 1): así Los Goliardos presentaron sus

montajes en Parma y Zagreb, y el Teatro Tábano realizó una gira europea que culminó con su actuación en el Festival de Teatro de Nancy, un lugar de referencia en el panorama teatral europeo del momento.

Aunque el año 1975 fue sin duda un punto de inflexión en la vida política, el impacto real en la cultura no fue inmediato, debido a la pervivencia de las estructuras del régimen. La censura, por ejemplo, no se suprimió hasta 1977, y aunque su eliminación supuso una mayor libertad de creación, todavía podía ocasionar problemas a los que criticaran el régimen franquista: aún estaban vigentes algunas de las leyes antiguas y su violación podía llevar a la cárcel. Recordemos el bien conocido caso de la compañía catalana Els Joglars, cuyo miembros fueron encarcelados por denunciar al ejército en el espectáculo *La torna*, lo que puso de manifiesto la contradicción existente entre la represalia tomada por los militares contra los artistas y los acuerdos políticos firmados en el Pacto de la Moncloa, que prometían la libertad de expresión. El hecho tuvo una gran resonancia en los círculos intelectuales españoles que se pronunciaron exigiendo la puesta en libertad del director de Els Joglars, Albert Boadella, alegando que: “la libertad de expresión no sólo es imprescindible para la libre circulación de opiniones e informaciones, sino que es necesaria para la creación artística y para el pleno desarrollo de la cultura” (Treball, 1978).

A pesar de la lentitud de los cambios, en la segunda mitad de los años setenta despuntaba ya un ambiente de cierto optimismo y expectación, lo que necesariamente se vio reflejado en el teatro. No obstante, surgieron algunos problemas: puesto que los acontecimientos históricos relevantes se producían de forma muy rápida, los montajes de los grupos contestatarios no lograban alcanzar su ritmo, yendo siempre un paso por detrás. Al mismo tiempo estas puestas en escena, preparadas con prisas, pecaban de fallos técnicos

y formales, que el público ya no perdonaba con la misma clemencia que en el período de clandestinidad y oposición al régimen anterior. Los tiempos del teatro político realizado por algunos colectivos de teatro independiente se estaban acercando a su irremediable final. Como su contrapeso, se desarrollaba el teatro comercial con propuestas más atrevidas, aprovechando la ausencia de la censura propia de los años del franquismo, como por ejemplo el espectáculo erótico, que en su momento fue bastante popular, aunque esta tendencia no duró mucho (Oliva, 2004: 225-226).

Un espacio cultural muy importante para el teatro español de la época de la transición fueron los diversos festivales que surgieron o se consolidaron durante ese período. Y aunque no facilitaron el acceso al teatro a un público no especializado, sí permitieron que en España actuaran las grandes compañías europeas del momento, lo que contribuye a la evolución de los artistas locales. Mencionemos aquí algunos de ellos: la Muestra Internacional de Valladolid, el Festival de Sitges, el Festival Internacional de Teatro de Vitoria-Gasteiz o, fundado un poco más tarde (en el año 1980), el Festival Internacional de Teatro de Zaragoza. Por su parte, los artistas, directores y actores teatrales también viajaron al extranjero para conocer personalmente a creadores de gran envergadura y para poder llevar al suelo español las fórmulas aprendidas.

Fue en el marco de uno de estos festivales, el del Festival Internacional de Teatro de Vitoria-Gasteiz (FIT), donde la compañía de Tadeusz Kantor, el Teatro Cricot 2 presentó el espectáculo *Wielopole*, *Wielopole* en octubre de 1981. Inaugurado en el año 1975, este festival se adelantó tan sólo dos meses al inicio del proceso de la transición política. La primera edición reunió las siete compañías de teatro españolas más reconocidas en la escena del momento, entre otras Els Joglars y La Farándula. Las representaciones fueron acompañadas por una serie de ponencias, a modo de seminario

de teatro, donde el tema principal fue el teatro independiente en España, lo que por un lado muestra el peso de éste en el panorama cultural del momento, y por otro, denota ya una cierta apertura y permisividad por parte de las instituciones. Al año siguiente, en su segunda edición, el FIT se internacionaliza aún más, pues acuden a Álava el Teatro Campesino de San Francisco, de EE.UU.; el Collettivo Teatrale Gruppo Cinque de Roma, Italia; y A Comuna de Lisboa, Portugal. Cabe señalar que al margen de la parte oficial, el festival incluye también espectáculos en barrios y pueblos, así como da cabida a un espectáculo de teatro infantil. En 1977 de nuevo actúan sólo grupos españoles, como Dagoll-Dagom de Barcelona o Aula-6 de Granada, y hay una sola ponencia, en la que Fermín Cabal habla de *Una falsa oposición*.² En las primeras tres ediciones la fórmula del Festival Internacional de Teatro Vitoria-Gasteiz todavía no está definida, como lo será en los años siguientes.

En 1978 el FIT no se organiza, y los encuentros con el teatro se reanudan un año más tarde. Durante la cuarta y la quinta edición se dan cita sólo representaciones teatrales, sin ningún tipo de actividades adicionales, y prevalecen las compañías españolas. Hay que resaltar, no obstante, que a partir del año 1979 el Festival se celebra con sin solución de continuidad entre finales de verano y otoño de cada año, llegando en 2015 a su cuadragésima edición.

En el año 1978 tienen lugar dos acontecimientos importantes en la vida socio-política-cultural española. El primero, que indudablemente marca la vida de todo el país, es la promulgación de la Constitución. Los derechos y las obligaciones de los ciudadanos están recogidos

² Cfr. Página web oficial del Festival Internacional de Teatro Vitoria-Gasteiz: http://www.vitoria-gasteiz.org/we001/was/we001Action.do?idioma=es&aplicacion=wb021&tabla=contenido&uid=b864f49_1468923428a__7f93.

en este documento, y entre ellos la libertad de expresión. A partir de esa fecha los cambios empiezan a ser más radicales. Al mismo tiempo la cultura se abre hacia el ámbito internacional, dejándose influir por los movimientos marcados por el arte posmoderno.

Otro acontecimiento que supuso un verdadero hito en la cultura —y especialmente en el teatro en España— fue la fundación del Centro Dramático Nacional (CDN). Esta institución, gracias a la pluralidad de su programación, guió la vida teatral española durante muchos años. Sus directores, desde Alfonso Marsillach, que fue el ideólogo de la fundación de este centro, cuidaron mucho la cartelera del teatro María Guerrero, que era la sede principal del CDN, presentando en él las mejores obras del momento. Esta institución creada en la capital sirvió también de ejemplo a las provincias, que abrieron sus centros dramáticos locales en los primeros años ochenta.

WIELOPOLE, WIELOPOLE

«Wielopole, Wielopole» es, etimológicamente, la repetición del lugar de nacimiento de Tadeusz Kantor. Desde el punto de vista dramático es la sublimación escénica de las ideas plásticas de Kantor, que en su país está considerado como un pintor de capacidad insospechada. Una serie de maniqués casi animados juegan en escena con los dieciséis actores principales, entrelazando una serie de secuencias sobre el pasado del autor de la obra en medio del horror inanimado que producen que en el paisaje los efectos de la primera guerra mundial (Kantor nació en 1915). En «Wielopole, Wielopole» hay imágenes de la niñez alertada de Tadeusz Kantor, que se ha convertido en uno de los principales «enfantsterrible» del teatro europeo actual (Ya, 1981).

El espectáculo *Wielopole, Wielopole* es la segunda obra teatral de Tadeusz Kantor que se inscribe en el llamado Teatro de la Muerte, cuya etapa comenzó en 1975 con el estreno de *La clase muerta*. A pesar de que su título se componga del nombre de su pueblo natal, no es una autobiografía. Es una construcción que gira en torno a la idea de memoria y, a través de la personal del director, representa la memoria de un pueblo y de una nación. Paradójicamente, aún siendo la creación más patriótica y, por tanto, la más arraigada en la cultura y la historia polacas, *Wielopole, Wielopole* fue preparado y estrenado en Florencia, en colaboración con el Teatro Regional Toscano entre 1979 y 1980.

Wielopole, Wielopole está compuesto por cinco partes, que en el programa de mano editado en español llevan el nombre de *actos*. Cada acto, a su vez, está dividido en varias secuencias o escenas cuyos títulos no siempre se corresponden con lo que acontece en el escenario. Esto sucede porque, por un lado, el espectáculo fluye sin apenas interrupciones y los cambios más significativos están marcados con momentos de silencio que duran pocos segundos, y por otro lado, porque los rótulos del programa son tan sólo indicativos. Lo que llama la atención es que Kantor haya decidido incluir en la publicación dirigida a espectadores hispanohablantes seis páginas que pretenden explicar las líneas generales de su obra. Son pequeños manifiestos que desarrollan las ideas que sirven de base a la construcción del espectáculo. Encontramos aquí la exposición de la postura del director polaco acerca de la ilusión y la realidad, que es una condensación de sus preceptos recogidos en el Teatro de la Muerte (Kantor, 1977). La repetición, muy presente en el escenario ya desde el título del espectáculo, no sólo es de palabras, sino también es la reiteración de acciones o de enteras secuencias. “Si pudiéramos comprimir el tiempo / tendríamos una repetición perfecta, infinita, inhumana”, dice Kantor (1984: 3). *Wielopole*,

Wielopole es la memoria de un niño que ha crecido a principios del siglo XX, en momentos de máxima agitación histórica. Los recuerdos se acumulan, son caóticos e inconexos. Vuelven incesantemente, aunque a veces no sean más que una imagen congelada del pasado.

La idea clave del espectáculo es la fotografía. Un encuadre inmóvil que inmortaliza a los personajes que se ven plasmados en él, pero que al mismo tiempo los reduce a marionetas o maniqués que no tienen vida, están encerrados en una instantánea. Esta concepción conduce a una distribución del escenario tal que ha de ser contemplado de frente, como si él mismo fuera una fotografía. Uno de los recuerdos recurrentes de ese niño es su propio padre vestido de uniforme, que está a punto de marcharse a la guerra y una fotografía descolorida es la última imagen suya que se conserva. Pero los reclutas que aparecen en el espectáculo no son sólo la evocación de un ser querido y añorado. A Kantor le llama la atención el ejército como masa, “uno no sabe a ciencia cierta si viva o mecánica” (1984: 5), que está en clara oposición con los espectadores, seres vivos, que son también seres libres, que no siguen ninguna orden. Están acudiendo a una puesta en escena por su propia voluntad. Finalmente, aparece la idea del espiritualismo que Kantor asumió como un postulado. De ahí que se sirviera del Evangelio, poniéndolo al lado del concepto *Arte Puro* de Stanisław Ignacy Witkiewicz, como los dos ejes en torno a los cuales gira el espectáculo. Porque sólo éstos son capaces tocar el fondo del alma humana y provocar una fuerte reacción. Esta premisa es la base de lo que Kantor llama *constructivismo de las emociones*. El espectáculo presentado por su compañía, Teatro Cricot 2 está pensado para tocar lo más sensible. El director polaco afirma que la recepción de *Wielopole, Wielopole* lo sorprendió por su espontaneidad, el público no temía manifestar sus sentimientos, lo que demuestra que se ha logrado el objetivo último (Kantor, 1997).

EL TEATRO CRICOT 2 POR PRIMERA VEZ EN ESPAÑA

Como hemos señalado, *Wielopole, Wielopole* se preparó durante varios meses de estancia en Florencia, y allí se estrenó a finales de junio de 1980. En el verano del mismo año empezó la gira mundial del espectáculo, que se representó primero en Escocia, en el marco del 39º Festival de Arte de Edimburgo y después en Londres y en París. El estreno en Polonia llegó a finales del año y la compañía actuó en tres ciudades: Cracovia, Varsovia y Gdansk, para volver luego a Italia a principios de 1981. En agosto Tadeusz Kantor, viajó a la capital de Venezuela, en calidad de invitado especial, donde *Wielopole, Wielopole* tuvo un gran éxito, referido también por la agencia de prensa española EFE.

Durante la quinta edición del Festival Internacional de Caracas, Cricot 2 pudo ser visto por algunos críticos y artistas de la Península Ibérica que acudieron al II Encuentro Teatral España-América Latina, que se organizó dentro de la programación del festival. Allí estuvieron, entre otros, Moisés Pérez Coterillo, Jerónimo López Mozo, José Luis Alonso de Santos o José Monleón. Las funciones de *Wielopole, Wielopole* en la capital venezolana causaron una gran impresión en los teatreros españoles, que tras volver del Festival lo refirieron ampliamente en dos revistas especializadas: *Pipirijaina* (López Mozo, 1981: 40-50, 55-61; Pérez Coterillo, 1981: 51-54, 114-121) y *Primer Acto* (Monleón, 1981: 6-13), en varias reseñas que se publicaron de forma casi simultánea, en octubre de 1981. En ellas se recogen tanto las impresiones de Caracas, como las de Madrid, y se subraya la importancia de la figura de Tadeusz Kantor en el panorama del teatro mundial. En el editorial de *Primer Acto* se tilda la visita de Cricot 2 a España como “un acto de política teatral” (1981: 2) y se expresa el deseo de que no fuera un hecho único. Sin duda, la presencia de compañías de renombre internacional,

que apuesten por una renovación profunda y atrevida, contribuiría a la evolución del teatro español.

El Teatro Cricot 2 vino por primera vez a España para inaugurar la temporada del Centro Dramático Nacional del año 1981, de ahí que el Teatro María Guerrero acogió el espectáculo de *Wielopole, Wielopole* entre el 2 y el 7 de octubre de ese año. Desde la primera función, el espectáculo creó un gran interés entre los espectadores y críticos.

El interés suscitado no fue menor en el VI Festival Internacional de Teatro Vitoria-Gasteiz, donde Cricot 2 se trasladó tras actuar en Madrid. El gran triunfo en la capital, unido a la fama internacional de Kantor, creó una enorme expectación en el País Vasco. En Álava, las apariciones públicas del director de teatro polaco fueron tres: la rueda de prensa previa a las funciones de *Wielopole, Wielopole*; su puesta en escena en el teatro Guridi; y lo que los organizadores del festival llamaron el “Coloquio popular con Tadeusz Kantor”. Cada una de estas actividades, como es lógico, se comentó ampliamente en la prensa local (*Deia, Egin, El Alcázar, La Gaceta del Norte*).

Si bien la puesta en escena de *Wielopole, Wielopole* en Madrid fue un acontecimiento único, en cuanto que ocupó todo el espacio y atención del público durante la semana inaugural de la temporada del CDN –lo que sin duda es revelador a la hora de ponderar la consideración de Tadeusz Kantor como uno de los mejores y más importantes creadores de teatro de ese momento–, en la sexta edición del FIT de 1981, el Teatro Cricot 2 actuó al lado de The Lindsay Kemp Company de Inglaterra y The Living Theatre de EE.UU., entre otros, es decir, junto a las compañías de mayor peso en el panorama mundial de teatro.

Se ha traído este formidable hombre de teatro polaco que es Tadeusz Kantor lo mejor del teatro de su país y, unido

a su extraordinaria personalidad, da una lección de teatro total, desde lo trágico a lo cómico, pasando por todos los matices. Y casi sin otro recurso que no sea de teatro puro. Pocos días. Indispensable ir (Fernández-Santos, 1981: 39).

La primera visita de Kantor en España generó numerosos comentarios en la prensa, en forma de notas, reseñas y críticas. Por orden cronológico de actuación, los periódicos madrileños fueron los primeros en dar noticia del espectáculo presentado por el Teatro Cricot 2. El primer anuncio apareció en el diario *Ya*, el periódico más vendido en la capital en la época de la transición, en el que el autor —que parece conocer el espectáculo— no sólo habla de *Wielopole, Wielopole*, sino que también presenta brevemente el recorrido de la compañía para terminar la nota con una cita del mismo director polaco “que ha creado un «un teatro total, autónomo, un teatro que no se puede traducir al código lingüístico, que se explica por sí mismo porque cuando se intenta explicar comienza a ser estúpido»”, y el periodista añade que “es también un teatro averbal, pero en absoluto pantomímico” (*Ya*, 1981).

Es clave la puntualización que se hace sobre la imposibilidad de encerrar el espectáculo de *Wielopole, Wielopole* en palabras. No obstante, muchos de los críticos subrayan el hecho de que a pesar de que los actores/personajes hablen polaco, esto en absoluto supone un impedimento para que el público español disfrute de la obra. Para entenderlo, acudamos al libro dedicado a Kantor por Jan Kłossowicz:

En este teatro, que tiene un alcance global, que está recibido en varios continentes por el público de muy diversos círculos culturales, tiene una enorme importancia no sólo la literatura, pero en general —las palabras. [...] La palabra en sus espectáculos existe siempre y juega un papel de uno

de los ingredientes principales. [...] Entonces, ¿qué hace que lo verbal, para el público polaco realmente importante, para los extranjeros no constituya un serio obstáculo para la recepción? (1991: 79; la traducción es nuestra).

El artista polaco siempre reivindicó la importancia de las palabras pronunciadas en cada uno de sus espectáculos, en sus primeras creaciones sirviéndose de los textos dramáticos de Witkiewicz y luego escribiendo sus propias partituras a partir de la etapa del Teatro de la Muerte. Resulta llamativo que este hecho nunca supuso un problema para los espectadores de diversos países en los que la compañía actuó.

La esencia de la cuestión se encuentra probablemente en la composición general del espectáculo, donde el contenido y la simbología de cada una de las secuencias y acciones actorales está definida de tal forma, y cada “situación” es tan expresiva, que el espectador que no entienda el polaco prácticamente sabe que dice en ese momento —que “deberían” estar diciendo— los actores [...] (1991: 79).

En varias ocasiones Kantor subrayó que él se sentía sobre todo pintor y aunque no podemos equiparar la construcción de un espectáculo con la de un cuadro, los montajes de Cricot 2 tenían una estructura de lógica interna que permitía la comprensión profunda a pesar de no entender las palabras pronunciadas, lo que estaba reforzado por el carácter fuertemente visual de sus puestas en escena. Más adelante Kłossowicz añade que:

las “claves” básicas de los espectáculos de Kantor, como la muerte, la historia, la memoria, o los “temas” que se repiten: la guerra, el genocidio, el holocausto, el totalitarismo,

son universales, y la simbología utilizada, sobre todo la religiosa, se conoce en muchas culturas. [...] Sin embargo, ni la universalidad de los sentidos, ni la simplicidad de algunos signos conducen al alcance internacional del teatro de Kantor. Ninguna “simplificación”, ningún predominio de unos elementos sobre otros, ni tampoco la reducción de los medios (como en el caso de la pantomima), sino la riqueza de las imágenes, la simbología y los significados asociados con ellos constituyen la fuerza de este teatro (Kłossowicz, 1991: 79-80; la traducción es nuestra).

Los temas o, mejor dicho, las ideas trabajadas por el Teatro Cricot 2, aunque ancladas en la historia y cultura polacas, son universales: la vida y la muerte, la memoria y el olvido. Esto permitió su perfecta comprensión por el público español. La riqueza de sentidos de *Wielopole, Wielopole* fue transmitida a través de un entramado de signos más complejos, en el que el texto es un elemento importante, pero no el único.

Como afirmó Tadeusz Kowzan en el tratado *Literatura y espectáculo*:

El teatro utiliza tanto palabras como sistemas de significación no lingüísticos. Recurre a signos visuales y auditivos. [...] Utiliza los signos procedentes de cualquier ámbito: la naturaleza, la vida social, las diferentes profesiones y todos los campos del arte. [...] Prácticamente no existe ningún sistema de significación, ningún signo, que no sea utilizable en el espectáculo teatral. [...] Éstos actúan simultáneamente sobre el espectador como combinaciones de signos que o bien se complementan, se refuerzan y se matizan recíprocamente, o bien se contradicen (Kowzan, 1992: 163-164).

La obra de Kantor presentada en los escenarios de Madrid y de Vitoria demostró con creces la veracidad de las palabras de Kowzan. La visual puesta en escena levantó pasiones entre los espectadores, que acudieron en masa para vivir la experiencia de *Wielopole, Wielopole*, que alcanzó en España un gran éxito. Al mismo tiempo la figura de su director despertó un gran interés: Kantor no pasó desapercibido y muchos repararon en su fuerte personalidad dentro y fuera del escenario. Es difícil explicar el lugar que ocupa. “Durante la representación de la obra permanecerá en uno de los lados del escenario [...]. Señala con los dedos, lleva el ritmo de la música, se pasa la mano preocupado por la cara [...], y en él él mismo es un espectáculo”, recoge en su reseña Javier San José. De ahí que unos hablen de ello con asombro y admiración, llamándolo *demiurgo* o diciendo que “este hombre [...] iluminado hace de Dios” (Férrandez-Santos, 1981: 39), mientras que otros rozan el tono irónico, por ejemplo: “Nunca he visto a un autor-directo-actor tan endiosado en su poder” (López Sancho, 1981: 59).

Pero no sólo la figura de Kantor llama la atención, sino que también —o sobre todo— lo hace la puesta en escena, que Carlos Ortiz describe como “[la] mejor y más increíble actuación que hayan visto nunca” (Ortiz, 1981a). La visita del Teatro Cricot 2 inspira asimismo una reflexión sobre la condición del teatro español de la época: Manuel Díez-Crespo, en su reseña de *Wielopole, Wielopole* publicada en el periódico *El Alcázar* (Díez-Crespo, 1981), llega a unas valoraciones bastante negativas, en las que resalta las vulgaridades y la falsedad de los espectáculos realizados en España, aunque sin mencionar títulos o dar nombres de directores. Generaliza diciendo que “se está haciendo un teatro muy viejo” y subraya que para él es “una pena, al ver que [a los españoles], en estos años de tantas pedanterías, no se [les] ocurre nada; que navega[n] por caminos muy viejos; por caminos sin el divino tesoro de la juventud”. En

el diario *Egin*, Carlos Ortiz (Ortiz, 1981c) usa los postulados de Kantor como pretexto para resaltar la gran distancia que separa el teatro español de las representaciones de Cricot 2.

Por otro lado, Eduardo Haro Tecglen subraya la importancia de trabajar con una compañía estable, así como la capacidad de crear un gran espectáculo utilizando materiales pobres. Y hace una referencia directa a la situación de la transición político-cultural en la España del momento, puntuando que “cuando se está, como aquí, en pleno vértigo de la carestía de los montajes, está bien que se recuerde que el talento nunca se sustituye con el dinero, aunque a veces el dinero sirva para disfrazar la falta de talento” (1981: 41).

Pero no todo son divergencias y durante la visita de la compañía polaca en España se intentó tender puentes entre estas dos culturas. En su presentación previa a la inauguración del Centro Dramático Nacional, su director, José Luis Alonso, destaca “las raíces comunes de polacos y españoles en la libertad y la independencia, así como la identificación de Kantor por la pintura española, en especial de Goya, y sus montajes iniciales sobre temas españoles, como *El Cid*, *El alcalde de Zalamea* y *Don Quijote*” (Samaniego, 1981). Tadeusz Kantor, por su parte, durante una mesa redonda organizada en el marco del VI Festival de Teatro Internacional de Vitoria-Gasteiz, dice que “el pueblo español y el pueblo polaco [...] tienen los mismos conceptos religiosos, la misma preocupación por la muerte y el mismo sentido trágico de la vida”. Esta reflexión filosófica le permitió a Carlos Ortiz (1981c) imaginarse un encuentro entre dos pensadores, Tadeusz Kantor y Miguel de Unamuno, cuyas ideas unidas pudieran “dar algunas soluciones para nuestro país” (Ortiz, 1981c). Unas soluciones necesarias en el período de la transición política y cultural.

Es interesante recalcar que los críticos de la revista *Primer Acto* (Monleón, 1981: 7; Alonso de Santos, 1981: 37-38) coincidieron

en la crítica de un punto: el espacio escénico en el que fue representado *Wielopole, Wielopole* en Madrid. En el Teatro María Guerrero, el escenario tradicional a la italiana enmarcaba el espectáculo, lo encerraba, alejándolo del público, que, cómodamente sentado en la platea, estaba protegido de todo lo que acontecía en el escenario, sin necesidad de involucrarse. Este distanciamiento físico forzado por las circunstancias de representación influyó sin duda en el distanciamiento psicológico de los espectadores, que a pesar de ello respondieron de forma entusiasta a la actuación de Cricot 2.

Como hemos podido comprobar a través de estas líneas, la primera visita de Kantor a España en 1981 se inscribió en el pleno proceso de cambios socio-culturales de la transición. En ese contexto de transformación, caracterizado por una paulatina apertura cultural, el espectáculo presentado por Cricot 2 causó una gran admiración:

Da envidia contemplar la transparencia con que Kantor sintetiza todas las grandes enseñanzas del teatro contemporáneo y las funda en una práctica gestual, en una dinámica escénica, en una metodología de la actuación donde para nada aparece la habitual escisión entre teoría y práctica del teatro. Más que hacer teatro, parece respirarlo (Fernández-Santos, 1981: 39).

Causó admiración al mismo tiempo que permitió reflexionar sobre la situación del teatro en la España de la época. Y ése fue tan sólo el primer encuentro con el Teatro Cricot 2, que tuvo continuidad a lo largo de los años ochenta, con todos los espectáculos del Teatro de la Muerte incluidos, y que sin duda marcó huella en la historia del teatro en España.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO DE SANTOS, José Luis. (1981). “Tadeusz Kantor y «Wielopole, Wielopole» por Cricot 2”. *Primer Acto*, 189, pp. 31-38.
- BABLET, Denis. (1981a). “Cricot 2, 1955-1981. Itinerario de una vanguardia radical”. *Pipirijaina. Textos*, 19-20, pp. 12-17.
- (1981b). “El espectáculo y sus cómplices”. *Pipirijaina. Textos*, 19-20, pp. 2-11.
- BAREA, Pedro. (1981). “Reunión familiar en el depósito de cadáveres”. *Deia*. (13 de octubre de 1981). Álava.
- BERENGUER, Ángel & PÉREZ, Manuel. (1998). *Tendencias del teatro español durante la transición política (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CABAL, Fernando, y ALONSO DE SANTOS, José Luis. (1985). *Teatro español de los 80*. Madrid: Fundamentos.
- CHROBAK, Józef & MICHALIK, Justyna. (Eds.). (2013). *Tadeusz Kantor. Ostatnie dziesięciolecie 1980-1990*. Kraków: Cricoteka.
- Deia. (1981a). “Grupo Cricot-2, de Polonia”. (10 de octubre de 1981). Álava.
- (1981b). “Interesante charla de Tadeusz Kantor”. (11 de octubre de 1981). Álava.
- (1981c). “Tadeusz Kantor: «El teatro es un arte autónomo»”. (11 de octubre de 1981), p. 16. Álava.
- Diario 16. (1981). “Genial Kantor”. (5 de octubre de 1981). Madrid.
- DÍEZ-CRESPO, Manuel. (1981). “«Wielopole, Wielopole», de Tadeusz Kantor”. *El Alcázar*. (6 de octubre de 1981). Madrid.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel. (1981). “Wielopole, Wielopole”. *Diario 16*. (5 de octubre de 1981), p.39. Madrid.
- FERRERAS, Juan Ignacio. (1988). *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid: Taurus.

- FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO VITORIA-GASTEIZ,
http://www.vitoria-gasteiz.org/we001/was/we001Action.do?idioma=es&aplicacion=wb021&tabla=contenido&uid=u2365cbdb_126f4219030__7ff0
- HARO TECGLÉN, Eduardo. (1981). "Un auto sacramental". *El País*. (4 de octubre de 1981), p.41. Madrid.
- J.M.G. (1981). "Tadeusz Kantor: «El teatro como institución se acaba; la idea se desarrolla»". *El Correo Español*. (11 de octubre de 1981). Álava.
- KANTOR, Tadeusz. (1977). *El teatro de la muerte*. (D. Bablet, Ed.). Buenos Aires: Ediciones de La Flor.
- (1984). *Wielopole, Wielopole*. (Programa de mano) Kraków: Cricoteka.
- (2010). *El teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*. Barcelona: Alba.
- KŁOSSOWICZ, Jan. (1991). *Tadeusz Kantor*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- KOWZAN, Tadeusz. (1992). *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo. (1981a). "Caracas, mon amour". *Pipirijaina. Revista de Teatro*, 19-20, pp. 40-50.
- (1981b). "Los dramaturgos se reúnen". *Pipirijaina. Revista de Teatro*, 19-20, pp. 55-61.
- (2001). "La aportación del autor español al teatro del siglo XX". *Monteagudo: Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, 6, pp. 67-70.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo. (1981). "Tadeusz Kantor, demiurgo de un teatro imposible, renovador y revolucionario". *ABC*. (4 de octubre de 1981), p.59. Madrid.
- MÁRCELES DACONTE, Eduardo. (1981). "Caracas: Escenario del mundo (V Festival Internacional de Teatro)". *Latin American*

- Theatre Review*, 15 (Nº 1: Fall 1981), pp. 73-83, <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/473/448>
- MONLEÓN, José. (1981a). "Introducción a una cronología". *Primer Acto*, 189, pp. 6-7.
- (1981b). "Política y producción teatral". *Primer Acto*, 187, pp. 8-13.
- OLIVA, Carlos. (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid: Editorial Alhambra.
- (2002). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis.
- (2004). *La última escena (teatro español de 1975 a nuestros días)*. Madrid: Cátedra.
- ORTIZ, Carlos. (1981a). "Con Cricot 2 se va a armar la de Tadeusz". *Egin*. (10 de octubre de 1981). Álava.
- (1981b). "Tadeusz Kantor: «Díganme qué hay de prohibido para que me preocupe de ello»". *El Alcázar*. (11 de octubre de 1981). Álava.
- (1981c) "Un intento de cricoteca". *Egin*. (13 de octubre de 1981). Álava.
- PÉREZ COTERILLO, Manuel. (1981a). "Con Carlos Giménez". *Pipirijaina. Revista de Teatro*, 19-20, pp. 51-54.
- (1981b). "Desde el umbral de la memoria". *Pipirijaina. Revista de Teatro*, 19-20, pp. 118-121.
- (1981c). "Tadeusz Kantor, reinventar la vanguardia". *Pipirijaina. Revista de Teatro*, 19-20, pp. 114-117.
- PÉREZ, M. (1998). *El teatro de la Transición Política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*. Kassel: Edition Reichenberger.
- PREGO, A. (1981). "Una estética nueva para doscientos años de agonía". *Cinco Días*. (6 de octubre de 1981). Madrid.
- PRIMER ACTO. (1981). "Kantor entre nosotros". [Editorial], 189, pp. 2-3.

- RAGUÉ-ARIAS, María José. (1996). *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.
- SAMANIEGO, Fernando. (1981). "Un montaje del director polaco Tadeusz Kantor, por primera vez en España". *El País*. (3 de octubre de 1981). Madrid.
- SAN JOSÉ, Javier. (1981a). "El teatro como institución no existe". *La Gaceta Del Norte*. (11 de octubre de 1981). Álava.
- (1981b). "Cricot 2 triunfó en el Festival Internacional de Teatro de Vitoria". *La Gaceta del Norte*. (13 de octubre de 1981). Álava.
- SÁNCHEZ, Yvette. (2007). "Teatro tradicional, entre el compromiso y el experimento". En Gómez-Montero, Javier (Ed.), *Memoria literaria de la Transición española* (pp. 136-147). Madrid - Frankfurt am Main: Iberoamericana - Vervuert.
- TREBALL, Organ Central del Partit Socialista Unificat de Catalunya (10 de febrero de 1978), http://www.elsjoglars.com/produccions/article_libertadexpresion_latorna.pdf
- TXIKI. (1981). "Tadeusz Kantor, el genio hizo lo que se llama teatro". *Deia*. (13 de octubre de 1981). Álava.
- YA. (1981). "El grupo polaco Cricot-2 abre la temporada del Centro Dramático Nacional". (2 de octubre de 1981). Madrid.